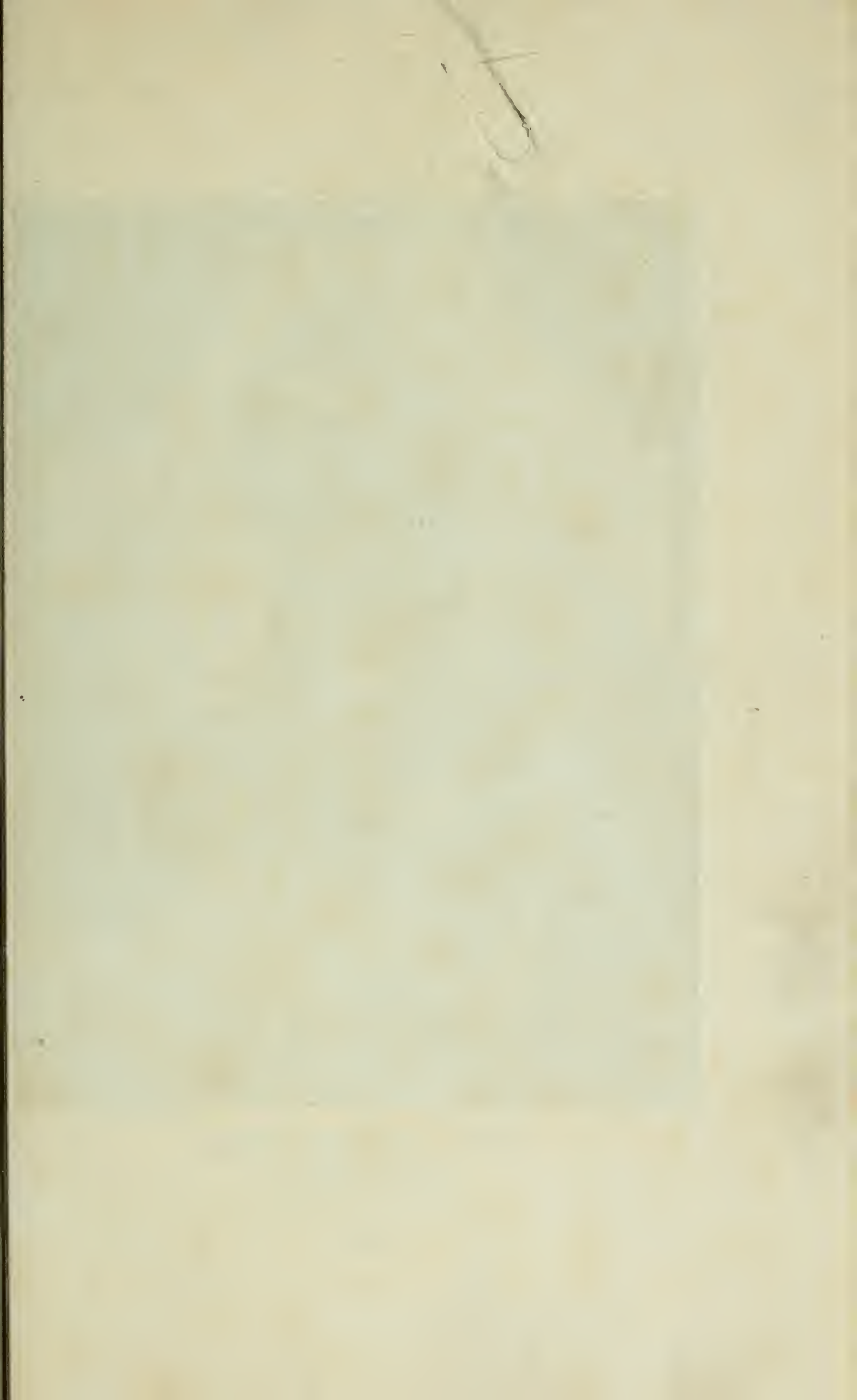


Hans Probst

Die Madonna Sixtina







Raffael, Sixtinische Madonna.

Dresden, K. Gem.-Gal.

Die

Madonna Sixtina.



Ein Beitrag zur Lösung einer alten Streitfrage.

Von

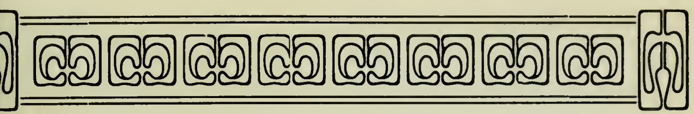
Hans Probst.

Mit 6 Bildern nach Aufnahmen von F. Bruckmann A.-G., München.



Bamberg.
C. C. Buchners Verlag.
1910.

Königl. Universitätsdruckerei H. Stürtz A. G., Würzburg.



Über kein anderes Gemälde der Welt ist so viel ge-
chrieben worden wie über die Sixtinische Madonna. Man
ragt sich verwundert, was denn so mühsam zu erklären und
u ergründen war an einem Werk, das uns auf den ersten Blick
chon überaus klar und selbstverständlich dünkt. Und wer
eutzutage, nachdem sich schon längst die bedeutendsten Kunst-
orscher und die scharfsinnigsten Denker gründlich geäussert
aben, noch einen Aufsatz über die Perle Dresdens schreibt,
cheint Wasser ins Meer zu schöpfen.

Sieht man aber genauer zu, so zeigt sich, dass die Aus-
eger von den Tagen A. W. v. Schlegels bis in die neueste
eit sich in vielen Punkten widersprechen. Jenes Rätsel, das
chon so viele gelöst zu haben meinten, ist also immer noch
icht völlig gelöst.

Um das zu beweisen, muss ich erst etwas weiter aus-
olen und an Allbekanntes anknüpfen.

Vasari berichtet, dass Raffael dieses Altargemälde für
ie Klosterkirche zum heiligen Sixtus in Piacenza schuf. In
inem Punkte freilich irrt sich Vasari: das Bild ist von
nfang an nicht auf Holz, sondern auf Leinwand gemalt.
erade dieser Umstand gibt uns einen Fingerzeig, wann es
ntstanden ist; denn auf Leinwand hat Raffael nur eine
urze, fest bestimmte Zeit seines Lebens gemalt und in
iese Zeit von 1515 bis 1517 darf man auch dieses Bild
etzen. Erich Frantz tritt entschieden für 1515 ein.

Nur wenige Jahre früher, 1511 oder 12, entstand die Madonna di Foligno, unter allen Werken Raffaels dasjenige, das am meisten Ähnlichkeit mit der Sixtinischen Madonna hat; denn hier bedient er sich zum erstenmal eines Mittels, das Fra Bartolommeo wieder einführte um der heiligen Konversation ein wunderbares Leben einzuhauchen. Heilige Konversationen heisst man bekanntlich jene Bilder, die eine Anzahl von Heiligen links und rechts um die Gottheit geschart darstellen. In seiner Frühzeit, unter Peruginos Einfluss, malte Raffael noch solche friedlich beschauliche Gruppenbilder. Die Gottheit bildet die Mittelachse, entweder als Gekreuzigter*) durch den Kreuzesstamm über die Seitenfiguren erhöht oder als Knäblein in mütterlicher Obhut, auf Thronstufen die Umgebung überragend, wie auf der Madonna Ansidei. Der kahle Kreuzesstamm und die nach dem Winkelmass aufgebauten Thronstufen sind wenig malerisch; sie wirken nüchtern in der zart gestimmten Szene. Nachdem Fra Bartolommeo 1506 die Madonna auf Gewölk herbeischweben liess, greift Raffael dieses Motiv mit Freuden auf. Das leichte, tragende Gewölk erhöht ebenso gut wie Thronstufen die Madonna über die Seitenfiguren und bringt in die träumerische Ruhe des heiligen Gruppenbildes ein bewegtes Leben. Statt einer Versammlung, die schon vollzählig dasteht, wie Statuetten auf einem Wandbrett, entwickelt sich eine Begebenheit, indem die Hauptperson sich erst einfindet und von den Heiligen begrüsst und verehrt wird. An die Stelle des Ruhigen, Zuständlichen tritt das augenblickliche Ereignis, ein dramatischer Vorgang, der zugleich das Gepräge des Wunders trägt.

Fra Bartolommeo lässt die Madonna von der Seite hereinschweben; leicht wird so durch Haltung und nachflatterndes Gewand der Vorgang verständlich. Raffaels Madonna di Foligno aber schwebt auf einer Wolke von oben herab; der Künstler ist, wie Wölfflin in seiner Klassischen Kunst aus-

*) Vergl. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. I. S. 6.



Raffael, Madonna Ansidei.

London, Nationalg.

führt, in der Gruppierung noch abhängig von Ghirlandajos Madonna in der Glorie. Völlig unabhängig von seinen Vorbildern wird er erst mit der Sixtinischen Madonna, die aus dem Hintergrund nach vorne kommt. Die Erscheinung zieht



Fra Bartolommeo, Erscheinung der Madonna vor S. Bernhard. Florenz, Akad.

nicht mehr am Zuschauer vorüber, von einem Bildrand zum andern, sondern schwebt auf ihn zu. Die einfachen Mittel, deren sich Fra Bartolommeo bediente um die Bewegung sichtbar zu machen, reichen hier nicht mehr aus; der Künstler hat sich die Aufgabe erschwert; um die Ankunft Marias aus der Tiefe des Raumes zu schildern muss er neue Ausdrucksmittel finden, die über die Madonna di Foligno hinausgehen.

Und noch einen anderen Fortschritt nehmen wir an der Sixtinischen Madonna wahr. In beiden Bildern ist Maria durch das Gewölk über die Seitenfiguren erhöht, aber in der Ma-



Raffael, Madonna di Foligno.
Rom, Vatikan.

donna di Foligno entsteht, weil die Thronstufen entbehrlich wurden, eine Lücke, die zwar ein Ghirlandajo nicht gefühlt hätte, wohl aber ein Raffael als störend empfand. Wölfflin hat darauf hingewiesen, dass der Engel mit dem Spruchtäfelchen die Aufgabe bekam diese Lücke zu schliessen. Vorgänger Raffaels

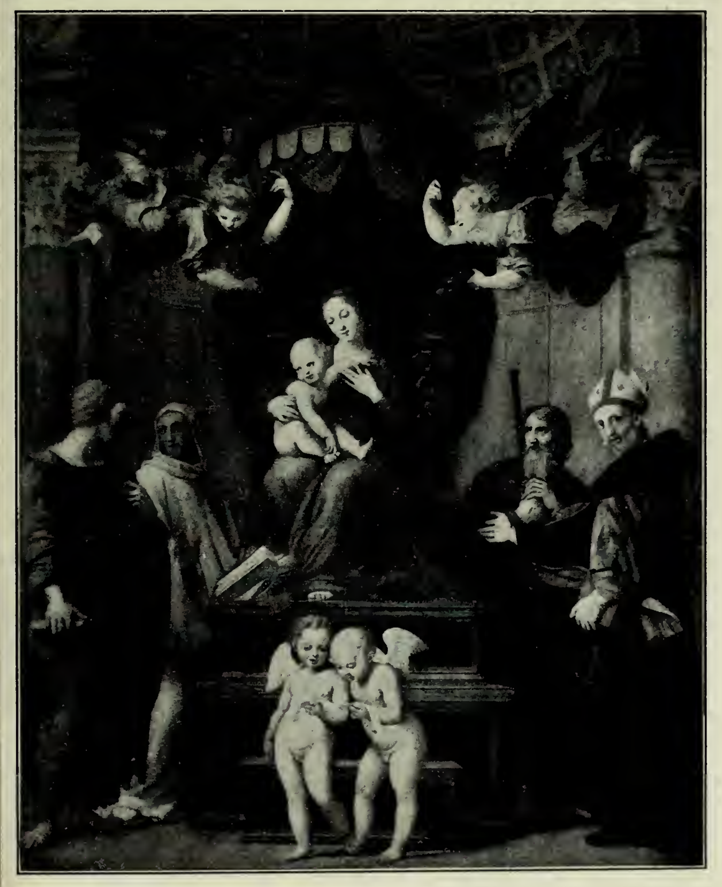
haben neben anderen Versuchen den Thron malerischer zu gestalten musizierende Engel davor gestellt; auch in Raffaels Madonna unter dem Baldachin, deren Entwurf, nach Vasari, noch auf die florentinische Zeit, also vor 1508 zurückgeht, zeigt vor den Thronstufen ein lesendes Engelpaar; die kurzgeflügel-



Ghirlandajo, Madonna in der Glorie.
München, Alte Pinakothek.

ten Putten beleben anmutig den Vordergrund ohne die Hauptfigur zu verdecken. Solche Wesen sind fortan Raffael willkommen zur Füllung des Vordergrundes und bilden auch in der Sixtina den lieblichen Abschluss. Nur fügt sich, was in der Folignotafel noch als berechnete, absichtliche Zutat erscheint, im sixtinischen Bild ungezwungen und selbstverständlich ein. Überhaupt wird die Komposition des späteren Bildes zusam-

menhängender, geschlossener im Vergleich mit dem lockeren Aufbau des früheren. Keine Landschaft schmückt mehr den



Raffael, Madonna unter dem Baldachin.
Florenz, Pitti.

Hintergrund, nur die Persönlichkeiten bleiben und wirken für sich. Schon A. W. v. Schlegel erklärte sich den grossen Eindruck daraus, „dass die Gestalten so einzeln dastehen, jede für sich

geltend. Das Auge ruht dazwischen aus". Die Seitenfiguren rükken etwas in den Rand hinein. Der strengere, klassische Stil, der sich damit ankündigt, beschränkt sich auch auf eine geringere Anzahl von Gestalten. Die Portalseite der Sixtuskirche in Piacenza, ein Werk der Barockzeit, weist fünf Lieblingsheilige des Klosters auf; Raffael begnügt sich mit dem Papst Sixtus dem Zweiten und der heiligen Barbara, die an Krone und Gefängnisturm kenntlich sind. Da diese Seitenfiguren knien, so hebt sich die stehende Hauptfigur wirksam ab ohne eines viel höheren Standortes zu bedürfen. Mutter und Kind sind somit zur beherrschenden Mittelachse des Ganzen geworden, während sie, über Foligno schwebend, nur der oberen Hälfte des Gemäldes angehören.

In allem Wandel und Fortschritt der Kunst Raffaels bleibt sein oberstes Gesetz das Ebenmass. Er hat es von seinen Vorgängern und Lehrern überkommen und pflegt es mit bewusster Sorgfalt, im Anfang noch etwas einförmig, solange sich links wie rechts das gleiche Motiv wiederholt, hier wie dort ein andächtig gehobenes Haupt, eine innig an die Brust gelegte Hand. Aber an die Stelle der Gleichheit im Ebenmass tritt bald der Gegensatz. Wohl wurden, nach wie vor, noch neben die Hauptfigur die Gestalten gleichmässig verteilt; die Madonna di Foligno hat links wie rechts je eine kniende und dahinter eine stehende Figur. Aber als kräftiges Anregungsmittel für die schaffende Phantasie wirkt alsdann der Kontrast, der diese gleichwertigen Hälften sorgfältig bis ins kleinste durchgestaltet und belebt. Von den beiden Stehfiguren z. B. blickt Johannes niederwärts und deutet zu Maria empor, Hieronymus blickt zu Maria auf und deutet abwärts. Auch Unten und Oben wird mit deutlicher Absicht gegensätzlich behandelt: Der stehende Johannes, dürftig bekleidet, ist von der himmlischen Erscheinung halb abgewendet, der bei ihm kniende Franziskus, ganz in die weite Kutte gehüllt, ist ihr halb zugekehrt. Indem so zwischen den hinter einander befindlichen Personen Beziehungen hergestellt werden, bewegt

sich dieses Spiel der Gegensätze auch in der dritten noch möglichen Richtung, nämlich von innen nach aussen und umgekehrt. Johannes ermuntert mit ernstem Antlitz die Gemeinde, die vor dem Altare harrt, zum Aufblick auf die himmlische Erscheinung, Franziskus will in seliger Verzückung den Blick der Gottesmutter auf die Gemeinde herablenken. Der eine schaut aus dem Bild heraus und deutet einwärts, der andere schaut in das Bild hinein und deutet auswärts.

Dieses Mittel aber, das er in seinem Bestreben die Gegensätze zu häufen noch aus der Zeit Ghirlandajos herübernimmt, ist nicht einwandfrei. Auf der Bühne ist es nicht höchste Kunst, wenn handelnde Personen die Zuschauer anreden; ebenso stört es die Geschlossenheit, den künstlerischen Eindruck eines Gemäldes, wenn sich Figuren mit deutender Hand und absichtlichem Blick unmittelbar an den Beschauer wenden. Raffael hat auch in der heiligen Cäcilia, die um dieselbe Zeit entstand, die äussere Menschenwelt mit in das Bild hineinbezogen; Magdalena schaut mit auffälliger Wendung des Hauptes aus dem Rahmen heraus, als wolle sie sich überzeugen, ob auch die Gemeinde dem Wunder lauscht. Von 1516 ab findet sich ein solches Heraussprechen mit Hand oder Miene in keinem seiner Werke mehr.

Wie verhält es sich nun bei der Sixtina? Wird hier ebenfalls noch der ausserhalb des Gemäldes stehende Betrachter zur unmittelbaren Teilnahme an dem Vorgang mit einbezogen? Ist diese äusserlich berechnende Kompositionsweise, die dem Folignobild sein Hauptgepräge gibt, auch hier das Wesentliche?

Wer die Frage bejaht, für den ist die Sixtinische Madonna nur eine etwas abgeänderte Wiederholung der Motive der Madonna di Foligno und er wird infolgedessen ebenfalls aus der Deutung der Gegensätze die Idee des Ganzen zu erschliessen suchen. Die herausweisende Rechte des Papstes

wird ihn an die ähnliche Geste des heiligen Franziskus gemahnen und er wird unbedenklich diesen Hinweis auf die gläubige Gemeinde beziehen. Mit Ausnahme von Hermann Grimm, der einmal irrtümlicherweise sagt, Sixtus deute auf die dreifache Krone hinab, vertreten alle Erklärer diese Ansicht. Damit lässt man überhaupt jeden Betrachter an dem Bildvorgang teilnehmen und Glied um Glied reiht sich eine Kette von Schlussfolgerungen an. Bereits in A. W. von Schlegels Gespräch „Die Gemälde“ (von 1798) ist diese Auffassung zu finden. Anfangs sagt er noch ganz vorsichtig: „Der gute alte Mann hebt sein Haupt voll Zutrauen in die Höhe, während er die Rechte herausstreckt, wie um auf was zu deuten“. Aber einige Zeilen weiter lautet es schon bestimmter: „Der Alte ist kühner als Mann und Greis; auch scheint er für andere und nicht für sich selbst zu bitten“. Das heisst mit anderen Worten: Er scheint fürbittend auf die Gemeinde zu weisen. Barbara „ist zu schüchtern um hinaufzuschauen, zu demütig und auch mehr mit sich selbst beschäftigt. Das Mädchen flieht in ihr Inneres zurück und betet um das eigene Seelenheil“. Die Figuren kommen ihm demnach vor „wie die männliche und weibliche Andacht, und wieder die ältere und jugendliche“. So werden die Gegensätze, die dem Kunstwerk schönes Leben verleihen sollten, zu selbständigen, symbolischen Trägern eines Gedankens gemacht, und da man auf diese Weise immerhin zu geistreichen Ergebnissen gelangte, so meinte man den einzig richtigen Weg zur Erklärung gefunden zu haben.

Was Schlegel andeutete, führen nämlich die Späteren noch weiter aus. Nach Hermann Grimms Ansicht senkt Barbara die Blicke auf uns herab. Das ist nicht ein „echt weiblicher Charakterzug,“ wie einige meinten; entschieden wendet sich Albert Kuhn dagegen: „Dieses Heraussehen aus dem Bilde ... als eine kokette Wendung ausdeuten zu wollen, hiesse der Kunst Raffaels eine Beziehungslosigkeit und Oberflächlichkeit unterschieben, welche ihr fremd sind“. „Sie schaut

beglückt und anmutsvoll auf die gläubige Volksmenge hinab". Rumohr findet, sie „empfehle dem Volke die Verehrung der Madonna," und Ernst Förster, sie wende sich „herab zur Gemeinde um sie zum Mitgebet aufzufordern". Auch für dieses Mitgebet hat Schlegel schon vorgearbeitet, nach dessen Ansicht die „junge Heilige . . . so innig . . . die Hände auf der Brust zusammenfaltet". Wir wollen uns nicht dabei aufhalten, ob Barbara wirklich Hände faltet; wir wollen nur darauf hinweisen, wie man, nachdem ein Deuten auf die Gemeinde angenommen ist, als ergänzenden Kontrast dazu folgert, Barbara schaue auffordernd auf die Beschauer. Man ist im Bannkreis der Kontraste und lässt sich durch keine Schwierigkeiten mehr beirren.

Aus der Gebärde des Papstes liest u. a. Heinrich Brunn die Absicht, „den Blick der Mutter und des göttlichen Kindes herabzulenken auf die gläubigen Verehrer". Doch merkwürdigerweise sieht weder Maria noch Jesus dahin, vielmehr schauen sie mit ungewöhnlichem Ernst über die Gemeinde hinweg. Muss dieser Widerspruch nicht befremden? Zum guten Glück bringt eine Vergleichung der oberen Teile des Gemäldes mit den unteren den Beweis, dass es Raffael gerade auf diesen Widerspruch abgesehen hat. Die Jungfrau schwebt ätherischen Leibes mit Jesus über die Wolken, sie nur leicht mit den Zehen berührend; die zwei Heiligen sinken schon sichtlich ein, die tieferen Gestalten sind also schwerer, gewichtiger. Ganz oben ist der duftige Himmel; den unteren Abschluss bildet ein starker, derber Balken, das heisst, in der Tiefe lagert das Feste, Massige, Irdische, worauf sich sogar die Engelknaben mit gewichtiger Derbheit aufstemmen. Zwischen diesem Gegensatz von lichter Himmelshöhe und stofflicher Erdenlast bilden die Heiligen den Übergang; mit menschlichem Ursprung verbinden sie himmlische Verklärung, sie können auf Wolken ruhen, aber ein wenig sinken sie doch noch ein: „als seien sie," wie Hermann Grimm sagt, „zwar immer Bewohner des Himmels wie Maria, doch

aus wuchtigerem, irdischerem Stoffe gebildet". Schildert sonach Raffael eine Stufenfolge vom Irdischen durch die „Mittler" zum Göttlichen, so darf dieses Göttliche, das in seiner leiblichen Erscheinung so ätherisch einherschwebt, auch in seinem inneren Wesen erhaben über die irdische Welt sein; es blickt darüber hinweg. „Dieser Knabe wird sie einst richten und verdammen," versichert Julius Mosen. Damit glaubt man die geheimnisvolle stumme Sprache Mariä und Jesu zu verstehen: sie künden göttliche Hoheit und Majestät. Grimm schreibt, dass „in der Stirn des Christkindes das Überdenken von Jahrtausenden zu wohnen scheint," Wölfflin bemerkt: „Die Haare sind wirr und gesträubt wie bei einem Propheten," Burckhardt findet den Knaben sogar „grandios unheimlich" und Kuhn hat das Gefühl: „aus dem Christkinde spricht eine fast unheimliche Grösse". Auch Dr. v. Keppler bestätigt: „die schaurig flammenden Augen künden mit lauter Stimme das göttliche Geheimnis an. . . " Friedrich Hebbel vollends trägt 1861 in sein Tagebuch ein: „Das Kind ist wild, die Zähne zusammengebissen, die Augen lodernd".

Einer Zeit, die noch unter Hegels Einfluss stand, mochte die dreistufige Vergeistigung des Bildes besonders zusagen; man fand hier mit den anschaulichen Mitteln der Kunst dargestellt, was der Philosoph mit Begriffen aussprach. Das niedere Dasein, die „Natürlichkeit," bedarf um sich zum Vollkommeneren, zur „Geistigkeit" zu erheben eines Überganges, der das Höhere schon in sich enthält ohne das Tiefere schon völlig überwunden zu haben oder aus ihm „herausgetreten" zu sein. So schien Raffael mit hegelischer Dialektik in der Zwischenstufe, der die zwei Heiligen angehören, den Widerstreit des Himmlischen und Irdischen anzudeuten; das Gewölk, worin die Heiligen noch einsinken, ist irdischer Qualm und sündiger Dunst. Maria hat nichts von der Natur dieser Mittler; „das Erdenleben zerdampft," wie Mosen sagt, „unter den Füssen der Gottreinen in ängstlich durcheinander qualmenden Nebelwolken". Anders Barbara, deren seltsame Hal-

tung man als ein mühsames Emporklimmen aus dem Erdendunst erklärt. „Nicht auf den ersten Blick verständlich erschien mir die Hebung des rechten Schenkels,“ gesteht Heinrich Brunn; . . . „die Heilige steigt aus den Wolken nicht auf festen Stufen, wie auf einer Treppe, sondern etwa wie jemand, der in einem sandigen Abhang oder in der lockeren Asche eines vulkanischen Kegels emporklimmt, wobei das etwas zurückgleitende linke Bein mehr scheinbar als wirklich den Eindruck des Kniens macht“.

Wie sehr man in dem Spiel mit Begriffen die Unbefangenheit des Blickes verlor, zeigt uns Julius Mosen; denn er behauptet von dieser Heiligen: „sie knittert beklommen das Band zwischen den Händen vor der Brust“. Wo ist denn aber von einer zweiten Hand etwas zu sehen? Und wie kann man dieses zarte Anfassen des lockeren Schleierbandes ein beklommenes Knittern heissen? Und da wir einmal daran sind unsere Bedenken auszusprechen: dürfte ein Wesen, das mühsam aus Dunst und Qualm emporklimmt, im Antlitz diese freundliche Ruhe haben? Wie steht es überhaupt mit jenem allerersten Satz, an den sich die ganze Beweiskette anschloss? Zeigt der Finger des Papstes wirklich auf die Gemeinde? Besteht in der Art den Arm zu halten nicht ein grosser Unterschied zwischen dem heiligen Franziskus und dem heiligen Sixtus? Der letztere weist doch sicherlich nicht in die Tiefe, sondern eher in die Höhe, über die Gemeinde hinweg. Kein italienischer Maler lässt einen Zeigefinger, der aus einem Bild oberhalb des Altares auf die stehende oder gar kniende Volksmenge des Kirchenraumes hinunterweisen soll, schräg empor deuten! Freilich, wenn der Papst schräg emporwiese, so wäre zwischen dieser Richtung und dem Blick der zwei göttlichen Augenpaare gar kein Widerspruch und damit fiele der ganze Gedankengang zusammen, der die überirdische Hoheit daraus ableiten will. Aber stimmt denn überhaupt die majestätische Unnahbarkeit zu dem echt weiblichen, mütterlichen Wesen Marias, wie

Raffaels sonnig-heitere Kunst es zu schildern liebte? Es ist im Grunde doch schwer begreiflich, warum Maria, nachdem sie den Heiligen, den Mittlern zwischen ihr und der Gemeinde, die grosse Gnade erwiesen hat sich auf ihre Bitte hin einzufinden, nun sich nicht zu der letzten Aufmerksamkeit verstehen mag auf die Gemeinde hinunter zu blicken! Sollte Raffael um Hoheit und Majestät zu schildern kein anderes Mittel gewusst haben als das Verweigern einer so deutlich und dringend erbetenen Huld? Denn deutlich und dringend ist doch wohl das Ersuchen des Papstes, wenn wir auch nicht, wie Theodor Lessing, bei ihm innere Spannung, ringenden Kampf und in seinem Antlitz einen Krampf entdecken. Ebenso wenig überzeugt uns der andere Versuch die Göttlichkeit mit den Gegensätzen zwischen Leicht und Schwer zu erweisen. Es ist doch sonderbar, dass Raffael irdische Schwere mit dem geradlinigen Balken andeutet! Und sind geflügelte Engelknaben die geeignetsten Wesen schwerwuchtende, aufruhende Körperlichkeit zu versinnlichen? Ist im Vergleich zu ihnen der Gottessohn wirklich so federleicht? Wer sich nicht durch das Spiel der Begriffspaare täuschen lässt, sieht Jesus mit der Schwerkraft eines gesunden, kräftigen Leibes an der Brust und auf den Armen der Mutter ruhen. Marias Fusspitzen, die so leicht das Gewölk berühren, genügen unseres Erachtens vollständig um uns die Erscheinung als ein Himmelswunder empfinden zu lassen.

Bei so mancherlei Widersprüchen der bisher entwickelten Ansicht ist es begreiflich, dass andere Forscher andere Wege versuchten den rätselvollen Ausdruck in den Augen zu deuten. „Die Mutterliebe," sagt schon A. W. v. Schlegel, „ist nicht einmal ausgedrückt; . . . Maria hält das Kind nicht liebkosend, das Kind weiss nichts von seiner Mutter". In der Tat muss es befremden, dass Kind und Mutter sich nicht zugekehrt sind; Maria hält den Sohn so, dass sie nach kurzer Zeit

ermüden müsste. Theodor Lessing kennzeichnet das nun in denkbar schärfster Weise. „Sie hält Distanz,“ sagt er, und „das Jesuskind strebt weit von ihr fort“. Aus dem körperlichen Abstand folgert er auch einen innerlichen: Maria ist eine Mutter, die sich nicht im Vollbesitz ihres Kindes fühlt, sondern sich bewusst ist etwas Höheres, Göttliches auf dem Arm zu tragen. Das hält sie feierlich vor sich hin. Die schmerzliche Wehmut, die sich in einer höher gezogenen Braue zeigt, bekundet deutlich, dass sie der Welt den Sohn wie ein Opfer hinhält. Hören wir Lessings eigene Worte! „Die Darbietung Jesu ist das Wesentliche des Bildvorganges. Es fällt ihr so unnennbar schwer ihn herauszugeben. Sie will nicht weinen und dennoch habe ich im Anblick dieser grossen Frageaugen mit den weiten offenen Pupillen oft das Gefühl, als ob sie sich im nächsten Augenblick mit Tränen füllen müssten. Könnte sie sprechen, dann würde sie sagen: Ja, da bringe ich ihn euch. Da nehmt ihn hin! . . . Damit er verkannt sei, verleumdet, erfolglos, gequält und zuletzt gekreuzigt und abgeschlachtet. Nehmt ihn also hin! Er war mein Sohn“.

Theodor Lessing ist nicht der erste, der diese Ansicht vertritt. Heuking betont schon, es offenbare sich in Maria der Charakter der schmerzenreichen Mutter, „deren erhabene, über sie ausgegossene Wehmut ausdrücken soll, wie tief sie es empfindet, dass der Besitz des Göttlichen auch ungewöhnliche Schmerzen bereitet“. Der Gedanke an das leidenreiche Erlösungswerk wird alsdann auch aus des Kindes Augen herausgelesen. „Mit seinem ernsten Blick,“ sagt Lübke, „umfasst er die ganze Menschheit, in seinem festgeschlossenen Munde prägt sich ein unbeugsamer schöpferischer Wille aus“. Und Grimm äussert sich über den „wunderbaren, in sich selbst zurückkehrenden Blick“ des Kindes: „Es ist, als läse es aus der freien Luft wie in sie erfüllenden Bildern sein zukünftiges Schicksal und überlegte, was ihm doch noch ferne bevorsteht, als ob es schon gelitten und vergangen sei“. Den Knaben scheint „die Voraussicht einer unabwendbaren

furchtbaren Zukunft zu erfüllen und der Entschluss, was sie enthält, über sich zu nehmen". Das deckt sich mit den Versen, die Schopenhauer 1815 schrieb:

Doch strahlet Ruh' und Zuversicht
Und Siegesglanz sein Aug', verkündigend
Schon der Erlösung ewige Gewissheit.

Gegen die Idee von der göttlichen Erhabenheit und Majestät gehalten, erscheint diese Ansicht ansprechender, tiefsinniger; an Stelle frostiger Unnahbarkeit tritt warme Innerlichkeit, persönliches Schicksal. Nur mahnt uns abermals ein Bedenken zur Vorsicht: sind diese Gedanken und Gefühle, die man in den göttlichen Augen zu lesen glaubt, nicht zu schwermütig, zu nordisch-grüblerisch für Raffael und die Umgebung Raffaels? Nur bei Michelangelo treffen wir so mächtiges, herzaufwühlendes Empfinden. Seine Madonna an der Treppe hat Züge, die in leidenschaftlichem Schmerz wie erstarrt sind; ein Antlitz mehr einer Medea als einer Madonna. Im Hintergrund auf den Stufen spielen muntere Jungen; im Anblick dieses heiteren Jugendglückes ziehen sich Marias Brauen düster zusammen, starr ist ihr Blick ins Leere gerichtet, in leidenreiche Zukunft, die ihrem geliebten Kinde beschieden ist. Da sinnt sie dem schmerzlichen Gedanken nach: Warum darf mein Kind nicht so unbefangen glücklich sein? Diese vorwurfsvolle Frage an das Schicksal scheint klar und deutlich ausgesprochen durch den Gegensatz zwischen der harmlos spielenden Kinderschar und dem einsam schlummernden Jesusknaben im Arm der Mutter. Dieses Relief aus Michelangelos Frühzeit ist in Florenz entstanden, als noch Savonarola predigte und Botticelli seine Madonnen voll schmerzlicher Wehmut malte. Raffael aber blieb schon in Florenz von diesem schweren Ernst unberührt; wie soll er nun auf einmal im glänzenden Rom als vielseitig beschäftigter, mit Aufträgen überhäufter weltmännischer Künstler sich in solche Abgründe des Empfindens versenkt haben? Wenn man von einem Einfluss Michelangelos auf Raffael spricht, so versteht

man das nur inbezug auf die äussere Form; Raffael bestrebt sich in Rom wuchtige, muskelkräftige Gestalten zu schaffen. Man könnte also höchstens behaupten, der für ein Kind, das man noch auf den Armen trägt, schon ungemein kräftig entwickelte Körper des Jesusknaben verrate den Einfluss Michelangelos. Aber in die Miene eines kindlichen Jesus hat nicht einmal der gewaltige Florentiner ein so gespanntes Denken und Fühlen gelegt, geschweige denn der frohsinnige Raffael.

Ebensowenig überzeugt uns Theodor Lessings Versuch eine Darbietung Jesu zu beweisen. „Das Kind strebt weit fort," sagt er. Aber es ist doch in völligster Ruhe! Wohl ist es von der Mutter abgewendet, doch nur so weit, dass es in Vorderansicht dem Beschauer zugekehrt ist; ein Abstand ergibt sich damit noch keineswegs. Im Gegenteil! Der Leib lehnt sich mit Hüfte und Schulter an die Mutter, sogar das Haupt nähert sich der mütterlichen Wange. Von einem Darbieten könnte erst dann die Rede sein, wenn Maria den Knaben nur auf beiden Händen trüge und frei vor sich hinhielte. Wer ohne Voreingenommenheit nur das sieht, was wirklich vorhanden ist, für den hält die Mutter das Kind mit grösster Sorgfalt so, dass es bequem gelagert genau eben dahin schauen kann, wohin sie selber schaut. Jedes Glied ruht in behaglichster Lage; selbst für das rechte Händchen ist sehr einfach und natürlich ein Stützpunkt gefunden, indem sich eine Tuchfalte zwischen Zeige- und Mittelfinger des Heilandes schiebt und so dem ganzen Arm einen festen Halt gibt: ein Zug, der uns auffällig an Michelangelos berühmte Pietà erinnert.

Der Versuch die Sprache der Augen zu deuten mit Gedanken und Gefühlen, die das Erlöserwerk in der Brust der Mutter und des Sohnes weckt, ist also ein zwar geistreicher Versuch, aber auch nichts weiter als ein Versuch.

Viele neuere Erklärer haben sich augenscheinlich bemüht das Bild mit grösserer Unbefangenheit zu betrachten, obgleich

gelegentlich immer noch etwas von göttlicher Erhabenheit oder mütterlichem Schmerz nachklingt. Während Wölfflin in Marias Antlitz eine Spur von Befangenheit findet, sieht Kuhn Milde und Schönheit. „Und die Gottesmutter sieht sich plötzlich der Menschheit gegenüber, welche verwundert zu ihr emporblickt; da erkennt die Gepriesene über alle Frauen ihre eigene Hoheit und Herrlichkeit, ihre Grösse und Würde, — erstaunt und verwundert über sich selbst hemmt sie ihre Schritte, eine plötzliche sanfte Röte überfliegt ihr Antlitz, das Auge öffnet sich weit und gross, die zarte Lippe zittert". Und Förster betont: „Das ist nicht königliche Majestät, was aus Miene und Bewegung der Madonna spricht! Das ist Bewusstsein ihres unnennbaren Glücks, . . . was mit rührender Bescheidenheit auf ihrer Stirne steht, aus ihren Augen leuchtet".

Über das Wesen Marias bestehen somit unvereinbare Widersprüche, denn sie zeigt Schmerz mit verhaltenen Tränen und unnennbares Glück, erhabene Strenge und Milde, königliche Majestät und rührende Bescheidenheit, während Schlegel findet, dass sie ohne Stolz und ohne Demut ist, und Kuhn Staunen, Verwunderung entdeckt. Auch der von Wölfflin beobachteten Befangenheit steht gegenüber, was Hermann Grimm sagt: „Mit gross geöffneten Augen schwebt sie uns entgegen und doch als bemerkte sie nicht, wie die der gesamten Menschheit auf sie gerichtet sind". Das ist doch wohl das Gegenteil von Befangenheit!

Aber selbst wenn wir von diesen vielen sich widersprechenden, besonderen Gefühlsarten absehen und uns auf das äusserlich Sichtbare, auf den malerischen Eindruck beschränken, treffen wir keine Einigkeit. Während der Erklärer der vom Kunstwart herausgegebenen Wiedergabe des Bildes von einem „verschleierten Blick" spricht, betont Gustav Portig, das Geheimnis des Bildes liege in den voll und rein aufgeschlagenen Augen, die „die Welt zu durchstrahlen scheinen". Brunn pflichtet ihm bei und führt den Gedanken mit grösserer Bestimmtheit aus: Das Geheimnis liege darin, dass das Auge „weit und ganz gleichmässig nach unten und

oben geöffnet“ ist. Aus ihm, als dem Spiegel der Seele, leuchte uns das geistige Gleichgewicht entgegen, „welches durch nichts getrübt, über alles Irdische erhaben dahinschreitet, ruhig und in sich selbst ruhend, ruhiger noch in der Mutter als in dem Kinde“.

Nicht minder schroff stehen sich über den Blick des Jesuskindes die Ansichten gegenüber. Wölfflin sagt vom Heiland: „Er sieht die Leute vor ihm an mit einem . . . festen Blick. Er fixiert, was Kinder nicht tun“. Auch der Erklärer des Kunstwartblattes spricht von dem durchdringenden, scharfen Blick des Kindes. Hermann Grimm dagegen betont, weil das Kind über die Gemeinde weg und ins Unbestimmte schaut, den „wunderbaren, in sich selbst zurückkehrenden Blick“.

Prüfen wir doch, angesichts dieser verwirrenden Widersprüche, einmal den Gedankengang eines der vorsichtigsten und sachlichsten Beobachter genauer nach, nämlich des berühmten Zergliederers klassischer Kunstwerke, Heinrich Brunn! Dieser wendet sich um ja vollständig sicher zu gehen an den wissenschaftlichen Erforscher des menschlichen Auges, an den Arzt. Aus einem Vortrag des Anatomen W. Henke „Über das Auge und den Blick“ führt er an, dass unsere beiden Augen, wenn sie einen bestimmten Gegenstand fixieren, etwas gegen einander gerichtet sein müssen, in derselben Weise, wie es in verstärktem Grade beim Schielen der Fall ist. „Nur wenn der Gegenstand ganz in unendlicher Ferne liegt, wie beim Blick auf einen weiten Horizont oder in den unendlichen Himmelsraum, dann stehen beide Augen ganz gerade aus und das sieht man ihnen an und sieht daran, dass der Blick über die Gegenstände der nächsten Umgebung weit hinwegschweift. Der Blick kann aber diese Richtung und diesen Ausdruck auch dann annehmen, wenn er . . ., selbst in einer engen Umgebung, doch aufhört eigentlich irgend einen Gegenstand in derselben bestimmt zu fixieren, wenn die Aufmerksamkeit der Seele von dem Auge, dem gewöhnlich nur im Schlafe ruhenden Organe ihrer Wahrnehmungen, sich doch ein-

mal ganz zurückgezogen hat, wenn sie ganz dem Gehör oder auch einer ins Innere versenkten Betrachtung sich hingegeben hat. Dann hört der Blick eigentlich auf ein Blick zu sein, er drückt die Abschliessung gegen die sichtbare Aussenwelt sichtbar aus, das Schweifen des Geistes ins Gebiet des Unsichtbaren. Die Maler übertreiben ein wenig und lassen die Augen statt gegeneinander ein wenig auseinander gehen um dies deutlich wiederzugeben. So ist es z. B. bei der Sixtinischen Madonna".

Wir geben zu, dass in diesen Sätzen die eigenartige Lage der Augensterne, wie wir sie auch an Mutter und Sohn auf unserem Bilde sehen, treffend gekennzeichnet ist. Nachdem im allgemeinen für diese Art zu schauen zwei Ursachen entwickelt sind, eine äussere und eine innere, entscheidet sich der Vertreter der strengen Wissenschaft angesichts der Sixtinischen Madonna selbst für die innere Ursache: „Die Aufmerksamkeit der Seele hat sich ganz einer ins Innere versenkten Betrachtung hingegeben"; es ist „die Abschliessung gegen die sichtbare Aussenwelt, das Schweifen des Geistes ins Gebiet des Unsichtbaren"! Was könnte nun vollends dem Kunstforscher, der einen Gedankengehalt, die Idee eines Gemäldes finden will, willkommener sein als diese Vergeistigung? Nur schade, dass die weiteren Versuche, diese „ins Innere versenkte Betrachtung" Marias und Jesu genauer zu bestimmen, sofort zu den unvereinbaren Widersprüchen führen, die wir bereits aufgezählt haben. Niemand aber rechnete angesichts dieses Kunstwerkes auch nur einen Augenblick mit einer äusseren Ursache. Niemand erwog die Möglichkeit, dass der Blick wirklich in eine weite Ferne, in einen grossen Raum gerichtet sein kann und deshalb „über die Gegenstände der nächsten Umgebung weit hinwegschweift" oder, „selbst in einer Umgebung, doch aufhört eigentlich einen bestimmten Gegenstand derselben bestimmt zu fixieren". Könnte statt einer „Abschliessung gegen die sichtbare Welt" nicht auch ein staunendes Schauen dargestellt sein? Zwar nicht „auf einen weiten Horizont oder in den unendlichen

Himmelsraum," aber doch sonst auf eine beträchtliche Strecke, die man als ungewöhnlich lang empfindet, und in einen weiten Raum, dessen Grössenverhältnisse man einstweilen auf sich wirken lässt ohne noch von Einzelheiten bestimmt gefesselt zu werden?

Ist nicht auch im Blick des Engelpaares ein staunendes Betrachten? Unwillkürlich fragt man sich: Was mag denn Schönes da oben sein? Was beschäftigt die beiden so angelegentlich? Aber auch über diese Augenpaare geben uns die Erklärer nirgends einen voll befriedigenden Aufschluss. Die geflügelten Wesen werden meistens nur für eine liebenswürdige Spielerei Raffaels angesehen und nicht ernst genommen. Förster vermutet, „dass dem Künstler während der Ausführung noch ein neuer Gedanke gekommen, eine Erweiterung der Darstellung notwendig erschienen sei; wie es sich denn in der Tat herausstellt, dass die beiden Engelknaben unten auf den bereits fertigen Wolkengrund gemalt sind". Als ob ein Motiv, das der Künstler ganz am Schluss in seinem Werk anbringt, nicht von Anfang an in seinem Plan gelegen sein dürfte! Auch Grimm und Wölfflin tun die Gruppe ziemlich kurz ab. Ersterer schreibt: „Die beiden Engel in der Tiefe repräsentieren das gedankenlose Wohlsein rein menschlicher Kindheit"; letzterer meint, sie geben dem Wunderbaren die Folie der gewöhnlichen Natur. Freilich, wenn man sie allein betrachtet, wie sie nach ihrem Flug durch die Luft nun an einem festen Sims ausruhen, könnte man sie für muntere Jungen halten, die sich im Gewässer der Schwimmschule getummelt haben und sich nun am Laufbrett festhalten um etwas zu verschnaufen. Aber im Ausdruck ihrer Augen liegt doch etwas anderes, als ob sie nur einem bunten Schmetterling nachschauten. Lübke äussert sich sehr vorsichtig und ziemlich nichtssagend, sie haben „an der Grenze der himmlischen und irdischen Welt erwartungsvoll Posto gefasst". Selige

Verlorenheit, die A. Kuhn herauslas, ist es nicht; dazu schauen sie zu angelegentlich in eine bestimmte Richtung. „Sie betrachten," wie es bei Schlegel heisst; „der älteste wieder anders als der jüngere. Er schaut über sich zu der Jungfrau und ihrem Sohne, ein Strahl von oben fällt in sein süsses trunkenes Auge, . . . er empfindet die Herrlichkeit schon, welche der Kleine kindlich anstaunet". Welch eine Verkennung der Richtungen! Die Engel im Vordergrund können in dieser Haltung unmöglich etwas von Sixtus oder Barbara sehen, geschweige denn von Maria! Und doch verfällt u. a. sogar Förster in diesen Irrtum. „Sie sind mit grosser Sicherheit der nahen Ankunft des Göttlichen gewärtig", schreibt er, und fährt dann fort: „Was sie erwarten, ist gekommen, und sie versenken sich in den vertrauten, aber immer neu beseligenden Anblick". Mit vollster Deutlichkeit sagt J. Wagner-Szendrei von dem einen Engel, dass er „die über ihm schwebende Gruppe aufmerksam betrachtet". Man liess sich zu dieser Annahme ohne Zweifel verleiten durch den Engelknaben der Madonna di Foligno, der, eine Tafel mit beiden Händen haltend, den Blick gen Himmel richtet. Noch in jüngster Zeit meint der Erklärer der Kunstwartausgabe, sie „erwarten knabenhaft zwanglos die Himmelskönigin. Aber selbst in ihre Kindlichkeit hinein . . . wirkt der Eindruck der Majestät".

Wenn sie nun, trotzdem sie so angelegentlich schauen, doch eigentlich keine der Personen des Gemäldes erblicken können, sollte da vielleicht Wolfgang Kirchbach recht haben, der ein Missverhältnis zwischen Zweck und Ausführung dieser Gruppe empfindet, ein Zuviel in der Gebärde? In seinem Lebensbuch behauptet er von Raffael: „Wohl beobachtet er das Naive, wohl lässt er auf der Sixtinischen Madonna die beiden kleinen Engelsburschen aufschauen mit der natürlichsten kindlichen Gebärde, aber auch hier zeigt der Grad der Gebärde an, dass der Künstler zu sehr das Bewusstsein seiner Betrachtung hatte". Kirchbach hat also hier denselben Eindruck wie vor Raffaels Adam und Eva: „es

ist ein Zuviel des charakterisierenden Wollens und es ist infolge dessen unwahr". Sollte es uns nicht gelingen für den ungewöhnlich gespannten Blick der Engelchen den zureichenden Grund zu finden, so müssten wir wohl Kirchbachs strengem Urteil beipflichten.

Der feinsinnige Heinrich Brunn hat zu viel Achtung vor einem Kunstwerk um sich ein absprechendes Urteil zu erlauben, nur weil sich ein auffälliger Umstand nicht sofort mühelos erklären lässt. Er bemüht sich zwischen dem Gesichtsausdruck der Engel und dem Ganzen einen Zusammenhang herzustellen, ohne dass sie die Augen in eine ganz unmögliche Richtung verdrehen.

Zum besseren Verständnis ist es aber nötig, dass wir uns erst noch über eine andere wichtige Frage klar sind.

Der geheimnisvolle Zauber, den das Meisterwerk Raffaels auf jeden ausübt, beruht hauptsächlich in der wunderbaren Leichtigkeit, womit Maria heranschwebt. Man empfindet ohne weiteres, dass hier etwas Unbegreifliches geschildert wird mit einer Sicherheit und überzeugenden Wahrheit, als wäre es durchaus natürlich und selbstverständlich. Aber das eigentliche Verständnis für die Gesetzmässigkeit des Vorganges, die Einsicht in die Kunstmittel, womit dieser Eindruck erzielt wird, hat uns erst Heinrich Brunn in seinem Aufsatz über die Sixtinische Madonna*) erschlossen. Lassen wir ihn möglichst selbst zum Worte kommen!

„In den Füssen zeigt sich eine mässige Bewegung; doch erscheinen diese nicht sowohl bestimmt den Körper zu tragen, als ihn ohne unsicheres Schwanken in ruhigem Gleichgewicht emporzuhalten. . . . Wenn wir eine Senkrechte ziehen, welche das Bild in zwei vollkommen gleiche Hälften teilt, so geht diese Linie unten durch das rechte Fussgelenk, den Stütz-

*) Deutsche Rundschau. 1886.

punkt der ganzen Gestalt, oben aber . . . durch das linke Auge, so dass also der Oberkörper ganz leise, aber doch bestimmt messbar von dieser Senkrechten nach der einen Seite abweicht. . . . Jene lineare Abweichung von der Senkrechten wird für unser Empfinden zunächst dadurch verstärkt, dass nach derselben Seite auch noch das gesamte Gewicht des Kindes fällt. Diese Belastung aber wirkt wieder mit um uns durch ihren Druck nach vorne die Vorwärtsbewegung überhaupt und in ihrer Stetigkeit empfinden zu lassen". Auf der anderen Seite „bauscht sich zunächst in der oberen Hälfte im Rücken der Gestalt das schleierartig vom Kopf herabwallende Gewand, und zwar nur nach dieser Seite hin. . . . Hier . . . wirkt . . . der Druck der Luft, hervorgerufen durch die Bewegung der Gestalt nach vorn. Er ist nicht so stark um diese Bewegung ernstlich zu hemmen; aber immer bleibt es ein Druck, von dessen Wirkung wir uns eine Vorstellung machen mögen, indem wir einmal den Schleier mit einem Segel vergleichen, welches in ähnlicher Weise nur an der einen Seite des Mastes so angebracht ist, dass es nicht durch den Wind vom Hinterteile des Schiffes aus gebläht wird, sondern in welches sich ein seitlicher Wind verfängt: es wird weniger den Lauf des Schiffes hemmen als auf den Kurs, auf die Richtung der Bewegung des Schiffes einen leisen Druck ausüben, diese Richtung von der geraden Linie ablenken und eine gelinde Drehung verursachen. Und weiter, wenn wir nun auf die untere Hälfte der Gestalt blicken, ist nicht der wehende Zipfel des Gewandes das vollständige Steuerruder, welches nach der Seite gelegt wird, wohin sich die Spitze des Schiffes richten soll? . . . Die Gruppe gleicht dem Schiffe, das . . . der Steuerung willig folgend sich schmiegsam in schöner Bogenlinie fortbewegt . . . zwischen den durch zwei Klippen eingeengten Ufern. In der Tat, erscheinen die beiden Heiligen nicht wie zwei aus dem Wasser hervorragende, das breite Fahrwasser verengende Klippen, zwischen denen sich trotzdem die wandelnde Gestalt der Madonna

ohne Gefahr eines Anstosses hindurch bewegt? Schon hat sie die eine Ecke, am linken Ellenbogen des Papstes, überwunden: der Kontur seines Mantels liegt hinter dem ihres Gewandes. Der wehende untere Zipfel des letzteren dagegen befindet sich noch hinter dem rechten Schenkel der heiligen Barbara. Aber indem die Gestalt dieser Steuerung folgend mit den nächsten Schritten eine leise Bogenwendung zu machen im Begriffe ist, wird sie auch an diesem Hindernis ohne Anstoss vorübergleiten".

Diese Bogenlinie der Flugbahn denkt sich also Brunn noch fortgesetzt, zugleich beim Entschwinden wieder himmelwärts ansteigend, und damit erklärt sich ihm auch die Haltung des Engelpaares. „Nicht nur der grössere der beiden Engel wendet Kopf und Blick nach dieser Seite; auch der kleinere dreht, trotz der veränderten Stellung des Kopfes, seine Augen sogar mit einer gewissen Anstrengung nach der gleichen Richtung und zwingt uns dadurch ihm zu folgen. Was will, so dürfen wir fragen, der Künstler durch dieses Motiv erreichen? Von den himmlischen Heerscharen der Engel, welche den Hintergrund füllen, haben sich zwei getrennt; sie sind der Gottesmutter so weit vorausgeeilt, dass sie sich jetzt Zeit für eine kurze Rast gönnen dürfen. Aber ihre Ruhe ist keine dauernde: sie harren des Augenblickes, der sie abruft ihren Weg fortzusetzen dorthin, wohin sich bereits ihr Blick richtet um als Vorboten der göttlichen Erscheinung den Weg zu bezeichnen, welchen diese selbst wandeln wird".

So weit Heinrich Brunn.

Aber so anschaulich der ganze Vorgang erklärt ist, der Schluss macht uns doch stutzig. Hat es nicht etwas Beunruhigendes, wenn wir uns denken sollen, dass im nächsten Augenblick sich die himmlische Gestalt von der Bildfläche löst und hart an uns vorüberschwebt? Zwar soll sie nicht unmittelbar auf den Beschauer zukommen, aber es trifft auch für die Bogenlinie zu, was Heinrich Wölfflin in der „Klassischen Kunst" bemerkt: „Das . . . Herauskommen aus dem Bilde, das Los-

gehen auf den Beschauer muss immer mit einem unangenehmen Eindruck verbunden sein". Auch ist es schwer verständlich, dass die Engel so angelegentlich, so angestrengt schauen müssen, als ständen ihnen beim Weiterfliegen allerlei schwere Hindernisse bevor und als müssten sie einen schwierigen Weg erst abschätzen. Sollten sie vielleicht überlegen, wie sie dann, wenn sie den Bildrahmen verlassen hätten, aus der Kirche und durch die Decke ins Freie gelangen?

Allerdings Brunn denkt gar nicht an den Kirchenraum; er pflichtet einer Annahme bei, die zuerst von Rumohr aufgestellt wurde und sich eine Zeit lang grossen Beifalls erfreute. Weil sich nämlich Vasari irrt, indem er die Sixtinische Madonna als Tafelgemälde bezeichnet, so glaubt ihm Rumohr auch nicht, dass sie für den Hauptaltar der Sixtuskirche gemalt worden sei, sondern behauptet im 3. Band seiner Ital. Forschungen, das Bild habe, da es auf Leinwand gemalt ist, zur Kirchenfahne gedient. „Unter allen Umständen erklärt sich das Visionäre der Darstellung nur aus dieser Bestimmung des Bildes, versteht sich die grosse Gewalt des Eindruckes, den es bewirken musste, nur, indem man dasselbe als mit dem Zuge langsam fortschreitend sich vorstellt". Unbedenklich schliesst sich auch Brunn dieser Ansicht an. Die aus dem unendlichen Himmelsraum kommende, auf Wolken schwebende Jungfrau, die ganz von der lotrechten Linie abweichende Haltung scheinen ihm nicht zu einer rein architektonischen Umgebung zu stimmen, sich in die Linien eines Innenraumes nicht einzufügen. Wenn das Bild trotzdem so etwas wie eine räumliche Umgrenzung aufweist, so kommt diese Zutat davon her, dass dem Menschen das Überirdische, das Unendliche sonst nicht fasslich wäre. Unser Fassungsvermögen bedarf eines äusseren Haltes, eines Massstabes. Demnach wäre Zweck des Vorhanges und der Brüstung, für das Göttliche einen Übergang aus dem Unendlichen in das Endliche zu schaffen, eine Stelle im All, die nicht mehr unendlicher Himmel und noch nicht irdische Welt ist.

Ich will, damit der Gedanke in aller wünschenswerten Klarheit wiedergegeben wird, die wichtigsten Sätze im Wortlaut anführen: „Wir blicken in die unendliche Ferne des von Engelscharen erfüllten Himmelsraumes. Dieser Raum ist von der Welt nicht abgeschlossen, wohl aber abgegliedert durch einen leichten, nach rechts und links geteilten Vorhang. . . . Man möchte meinen, dass der Vorhang erst geöffnet sei um der göttlichen Erscheinung Einlass zu gewähren. Wie sie aber eintritt, befindet sie sich innerhalb eines . . . Raumes, der seinen letzten und festen Abschluss allerdings erst durch die Brüstung im vordersten Vordergrunde erhält. Hier aber begegnen wir einem durchaus eigenartigen Gedanken, nämlich: diesen Abschluss zu suchen in einem glatten Balken, in einer abstrakten geraden Horizontallinie, der einzigen Geraden in dem ganzen Gemälde“. . . . Das Unendliche „berührt sich an der starren geraden Linie der Brüstung mit dem Endlichen“. Vorhang und Brüstung sind also gerade nur so viel „bestimmte Begrenzung“ oder „Abschluss im Raum“, als unbedingt erforderlich ist; sie sind „ein festes Mass, an dem wir Stoff und Kraft, Raum und Zeit auch in dem schwebenden Gleichgewicht zu messen vermögen“. . . . „Achten wir . . . auf den Gegensatz! . . . Da haben wir an der dünnen Stange, die auch ohne Belastung dem eigenen Gewicht nachgebend sich leise nach unten biegen würde, den Vorhang an bewegliche Ringe angereiht und locker herabhängend. . . . Alles ist locker, biegsam, nachgiebig, nicht schwebend, aber in der Schwebe. . . . Hiezu bildet die einfach strenge, feste Brüstung den stärksten und künstlerisch bewussten Gegensatz. Gerade gegenüber den . . . in rhythmischem Flusse bewegten „schwankenden“ Gestalten verlangen wir eine sichere Grundlage“.

Die neuere Zeit ist von Rumohrs Annahme, woran Brunn seine Folgerungen knüpft, endgültig abgekommen. Uns ist die Sixtina ein Werk, das von allem Anfang nichts anderes als ein Altarbild sein sollte; als solches ist es durchaus in eine architektonische Umgebung, in einen Innenraum hinein

gedacht und geschaffen. Wir müssen also auch in dieser Hinsicht, statt in den sparsam verwendeten Raumschranken symbolische Stücke einer Gedankenmalerei zu sehen, die Komposition mit ganz anderen Augen betrachten.

Da der Chor in der Sixtuskirche zu Piacenza gerade abschliesst, so hat man mit dem in Italien häufigen Brauch zu rechnen, der den Altar unmittelbar an die Chorwand anlehnt. Zudem setzen sich die Bildrahmen der italienischen Renaissance aus Motiven der Baukunst zusammen: die senkrechten Seitenteile ahmten Pfeiler nach, die wagrechten waren Sims und Bedachung. Wer also dem Hauptaltar nahte, gewann den Eindruck, als blicke er durch einen Fensterrahmen*), als öffne sich ein Ausblick auf einen bedeutsamen Vorgang. Für diesen Ausblick wollen wir vor allem den richtigen Standpunkt gewinnen.

Die dreifache Krone ruht auf einer ebenen Fläche so, dass wir, wenn wir den Durchmesser der Kopfweite bildeinwärts abschätzen, nur etwa ein Sechstel der wirklichen Strecke erhalten. Darnach haben wir, um das Bild richtig zu sehen, eine Augenhöhe anzunehmen, die sich nur wenig über den unteren Bildrand erhebt. Die Fläche, worauf sich die Engel stützen, stellt sich nun dem Betrachter dar als die Oberfläche des Bildsimses, perspektivisch bildeinwärts weitergeführt. Die wirkliche Breite wäre auf mindestens zwei Kronendurchmesser abzuschätzen. Nach links und rechts geht diese Simsfläche noch hinter dem Rahmen weiter, wie die teilweise verdeckte Krone zeigt. An der inneren Kante der Simsfläche geht es senkrecht in die Tiefe; das verrät uns vor allem der Engel, der die Ärmchen übereinander legt. Auch seitwärts ist der Raum nicht mit dem Rahmen begrenzt und geschlossen, sondern dehnt sich dahinter noch aus, denn die langwallenden Gewänder Barbaras und des Papstes weisen

*) cf. v. Keppler, Aus Kunst und Leben. Neue Folge, p. 88: die ganze Staffage ist eine Rampe oder ein F e n s t e r r a h m e n, welcher nach unten das Bild abschliesst.

in diese Richtung. Ebenso dehnt sich der Raum gegen den Hintergrund. Es ist über die Tiefe weg, worin die Körper der Engelchen versinken, für das Auge eine Brücke geschlagen mittels der Mantelfalten; sie rücken staffelförmig bildeinwärts und führen auch schräg nach innen empor zum rechten Ellbogen des Papstes. Das war vor allem geboten, damit der Heilige gebührend abrückt und die vorgestreckte Hand sich deutlich innerhalb der Bildfläche hält. Es kommt dann noch der Abstand des Ellbogens von den Rippen, die Brustbreite und die Strecke bis zum linken Ellbogen: all diese deutlich messbaren Absätze führen uns ganz beträchtlich tief in den Hintergrund hinein und erst hier, jenseits des Papstes, fallen die Enden des Vorhangs nieder. Brunn, der auf diesen Umstand ausdrücklich hinweist, begnügt sich damit den Vorhang als nicht feste, sondern leicht bewegliche Schranken zu bezeichnen. „Niemand wird fragen, wie er in diese Regionen kommt," versichert Fr. X. Kraus. Sind aber solche Schranken für sich allein denkbar? Setzt nicht jeder Vorhang ein Gestell, ein Gefüge voraus, das ihm erst einen Halt gibt? Muss die Stange da oben mit den Enden nicht irgendwo befestigt sein? Müssen die Schnüre, die das Gewebe raffen, nicht seitlich gehalten werden? Wir verlangen unwillkürlich zu beiden Seiten Fenster- oder Türpfeiler. Desgleichen erfordert ein Verschlusstück, wie es der Vorhang seiner Natur nach ist, auch über sich einen architektonischen Abschluss, einen angrenzenden Tür- oder Fenstersturz. Demnach haben wir uns im Hintergrunde des Bildes ebenfalls eine architektonische Umrahmung zu denken, nur breiter und höher als der Bildrahmen und mit einem Vorhang verschliessbar. Sie gewährt erst den Ausblick in den Himmel. Der Raum zwischen Bildrahmen und Vorhangrahmen setzt sich, wie schon erwähnt, nicht nur in die Höhe und Tiefe fort, sondern auch nach rechts und links; da aber von den Seiten herein kein Licht auf die Heiligen fällt, so haben wir uns hier beiderseits geschlossene Wände zu denken. Auch Brunn betont,

dass der Vorhang, indem er den Hintergrund vom Vordergrund abschneidet, diesen zu einer Art Bühne gestaltet und dass die Erscheinung, sobald sie hier eintritt, „sich innerhalb eines nach hinten und seitwärts abgegrenzten Raumes befindet“.

Es gibt bei den heiligen Unterhaltungen nur drei Arten von Örtlichkeit: man hat entweder den Eindruck, als schaue man aus der Kirche unmittelbar ins Freie, in eine Landschaft, worin sich die Heiligen bewegen, oder in einen Innenraum, der an die Kirchenwand zu grenzen scheint, gewissermassen eine Kapelle oder Nische, worin sich die Heiligen gruppieren; oder beide Formen sind verbunden: man blickt in einen umschlossenen, mit Heiligen erfüllten Raum, der selber wieder jenseits durch Fenster oder Hallenbögen ins Freie schauen lässt. Vor der Madonna di Foligno sehen wir unmittelbar in eine Landschaft; bei der Sixtina öffnete sich, wenn man dem Altare zuschritt, die Ostwand wie in einen Kapellenraum, der den Klosterheiligen die Aussicht auf den Morgenhimmel gewährte und sie zu beherbergen schien. Befindet sich doch im Ostchor auch die Krypta! Zugleich konnten sie wie von einer Kirchenloge das ganze Kircheninnere überschauen.

Das Bild fügte sich somit am ursprünglichen Standort ungezwungen dem Raum ein; Raffael hatte es nicht nötig mit gemalter Architektur dem Verständnis nachzuhelfen.

Sehr sonderbar ist es freilich, dass in einem Innenraum die Heiligen auf Wolken ruhen. Eher sollte man ein Podium erwarten, eine Schwelle, ein breites Gesims, ähnlich dem Sims, der den Bildrahmen nach innen fortsetzt. Manche Erklärer denken sich denn auch in die Wolkenmasse so etwas wie einen Wagebalken hinein, der die Heiligen steigen und sinken lässt; nur glaubt Brunn, Barbara strebe empor und der Papst laste schwerer, während Theodor Lessing findet, der Papst steige und Barbara sinke trotz ihres Emporklimmens.

Wie stimmt aber dazu das Bild von den zwei festen Klippen, zwischen denen Madonna hindurchsegelt? Müsste ferner nicht bei der lebhaften Bewegung, die nun von aussen hereindringt, auch das Gewölk, das die Heiligen trägt, alsbald schwanken und sich drehen und so den Heiligen einen unsicheren Halt geben? In der Tat ist die ganze Wolkenmasse lebhaft bewegt. Aber es ist nicht ein „ängstliches Durcheinanderqualmen" der Nebelwolken des Erdenlebens, das „unter den Füssen der Gottreinen zerdampft," wie Mosen meint; denn gerade die Wolken unter den Füssen Marias quellen aus dem Himmel herein. Hermann Grimm sagt, dass Maria auf der in der Ferne sich verlierenden, aus weissen Wolken bestehenden Strasse herankomme. Einen Unterschied zwischen diesem Himmelsgewölk und dem sündigen Dunst und Qualm, woraus Barbara emporklimmen soll, ist weder in der Form noch in der Farbe nachzuweisen. Es ist überall das gleiche Wogen und Brauen, als strömte eine Flut über ein Wehr. So lässt auch Brunn das Bild von einer Wolkenstrasse fallen und spricht lieber von einer Strömung, worin leicht wie ein Fahrzeug Maria heransegelt. Diese hereinbrechende Nebelflut umspielt das Gewand des Papstes und Barbaras. Ruhte der Papst schon von Anfang an auf Gewölk, so müsste das unruhige Element auch an der Innenseite seines Mantels emporquellen und die Binde, die Stola mit emporheben und wölben. Wir sehen aber die beiden Knie gleichmässig sicher aufgesetzt und die dazwischen niederfallende Stola von den Knien an in rechtem Winkel sich biegen und hinlagern wie auf einer ebenen Fläche. Wenn wir uns nicht in fortwährende Widersprüche verwickeln wollen, müssen wir annehmen, dass die Heiligen nicht auf Wolken, sondern auf einem festeren Grund ruhen und dass die gesamte Wolkenmasse erst von aussen eindringt. Auf welcher Art von Unterlage die Heiligen ruhen, das lässt sich freilich bei dem Mangel bestimmterer Anhaltspunkte nicht sagen. Es hat keinen Zweck hier ein Podium oder Sarkophage zu mut-

massen; möglicherweise war es ein Sims, ebenso einfach wie der im Vordergrund. Vielleicht hat es Raffael so völlig verdeckt, weil die zu dem vorderen Sims parallel laufende Linie den malerischen Gesamteindruck störte; vielleicht hat er, um das Heranschweben Marias recht überzeugend zu gestalten, im Verlaufe der Arbeit dem hereinwogenden Gewölk einen immer grösseren Spielraum gelassen. Dass aber eine feste Unterlage überhaupt vorhanden sein muss, das lässt sich mit dem gleichen Recht behaupten, womit Brunn für den Turm einen Untergrund annimmt. „Wo wir dort in der Ferne einen schweren Turm erblicken," sagt er, „da lassen wir uns nicht täuschen durch Himmel und Wolken; wir verlangen als Grundlage, worauf er sich erhebt, Land, festen, irdischen Boden." Und stehen nicht auch bei Fra Bartolommeo und auf dem Folignobild die anbetenden Heiligen auf festem, irdischen Boden? Nur die heranschwebende Madonna wird von Wolken getragen.

Selbstverständlich kann man nun nicht mehr von einem Emporklimmen Barbaras sprechen. Wir sehen nur eine kniende Frauengestalt. Sie ruht auf dem linken Knie mit leichter seitlicher Drehung des Oberleibes. Raffael liebte dieses Motiv. Es findet sich noch auf seinem letzten Werk, der Verklärung Christi, auch in der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel. Wenn er Männer so malt oder malen lässt, wie etwa in den Loggien den Moses vor dem feurigen Busch oder Isaak vor dem erscheinenden Jehova, so bedeutet es ohne Zweifel das rasche Niederknien. An unserer Frauengestalt müssen wir es wohl unentschieden lassen, ob hier mit dem Niedersetzen nur eines Knies die weibliche Anmut als Gegenstück zu dem völlig knienden schweren Papst gekennzeichnet ist oder ob sie eben erst ins Knie sinkt, d. h. erst niederzuknien beginnt.

Wir haben uns mit dem Bisherigen einen Überblick über die wichtigsten, für unsere Frage in Betracht kommenden

Punkte verschafft; versuchen wir nun uns den ganzen Vorgang, wie ihn Raffael schildern wollte, im Zusammenhang, in seinem Verlauf klar zu machen! Hiezu ist es aber erforderlich, dass wir uns das Bild stets in der Umgebung vorstellen, wofür es bestimmt war, nämlich an der Ostwand der Sixtuskirche in Piacenza. Diese vollständig gewölbte Basilika wurde 1499 begonnen. Die Vierung krönt eine hohe, runde Kuppel mit Säulenkranz. Vollendet wurde der Bau 1511; das berühmte Altarbild entstand, wie wir schon bemerkten, nur wenige Jahre später, als prächtigste Zierde des neuen Gotteshauses. Was sagte es nun wohl den Mönchen, die ob der Vollendung des Bauwerkes berechtigten Stolz fühlen mochten? Was erzählte es der Menge, die den Prachtbau mit andächtigem Staunen betrat?

Die Heiligen der neu erbauten Klosterkirche schauen von ihrer Kapelle, die sich hinter dem Altar zu befinden scheint, nach Osten hinaus; der grüne Vorhang ist zurückgeschlagen; der lichte Morgenhimmel wird sichtbar, „als wollt' er öffnen sich." Die Heiligen ahnen und hoffen, dass die Gottheit erscheint. Und wahrlich, der Papst sieht die Gebenedeite von ferne herankommen, er kniet nieder und seinem Beispiel folgend lässt sich auch Barbara auf ein Knie nieder. Und schon schweben auf Barbaras Seite hinter dem Vorhang herein zwei geflügelte Engelchen als Vorboten und flattern dicht an ihr vorüber. Der Luftzug, vielleicht auch eines der Flügelchen löst das Ende des feinen Schleiers, der sich mehrfach quer über Barbaras Schultern schlingt, und weht ihn nach links. Mit gestrecktem linkem Arm erfasst die Heilige das schlanke Band in seiner halben Länge, zieht es wieder an sich und schiebt es leicht unter das Gewebe, das von der linken Schulter quer über die Brust läuft. Eng war für die Vorboten der Durchgang zwischen den Heiligen; unwillkürlich drückt Barbara das vorstehende rechte Knie mehr einwärts, nach links, um Platz zu machen; auch rafft sie mit der rechten Hand den langen Mantel um ihn näher und

noch mehr rückwärts zu ziehen; dadurch geht auch ihre rechte Schulter etwas zurück. Zu gleicher Zeit hat sie mit den Augen die flatternden Gäste verfolgt; das Haupt drehte sich dabei nach links und neigte sich. Mit innigem Wohlgefallen weilt sie auf den zwei Jungen. Diese halten sich vorne am Sims fest und schauen durch den Rahmen wie durch ein Fenster in die Kirche hinein. Staunend heben sie den Blick, denn von ihrem Platz aus können sie hinaufsehen, wo sich über der Vierung die hohe Kuppel wölbt. Der eine schiebt die rechte Schulter etwas weiter vor um besser emporschauen zu können. Sie, die aus dem Himmel kommen, sehen hier in der hohen, strahlenden Wölbung einen von Menschenhand gebildeten Himmel. Barbara, als eine der Heiligen der neuen Kirche, weidet sich befriedigt an dem Eindruck, den der herrliche Bau auf die kindlichen Wesen macht.

Während diese so in den Anblick versunken sind, ist ihnen Maria gefolgt. Die Engelchen waren von ihren Flügeln durch die Luft getragen worden, Maria mit Jesus wird von Wolken herangetragen. Zunächst scheint es rasch in die Tiefe gegangen zu sein, denn der Mantelzipfel ist noch davon emporgehoben. Doch mehr und mehr wurde aus dem Sinken ein Vorwärtsschweben: der Gegendruck der Luft presst das Gewand vorne an den Leib, während Schleppe und Wolltuch hinterdrein flattern. Nun endlich, vor dem geöffneten Vorhang, lenkt sie ein, indem sie nach links schwenkt. Schleppe und wallendes Kopftuch, die sich der Drehung des Körpers nicht sofort anschliessen können, verharren noch einen Augenblick in der bisherigen Richtung und stehen deshalb in einem Winkel von der Gestalt ab. Infolge des raschen Vorwärtsschwebens verlegte sich auch das Schwergewicht des Leibes merklich nach vorne. Im Zustande der Ruhe müsste sich ja der Oberleib, da auf den Armen das Gewicht des Kindes lastete, zum Ausgleich eigentlich sogar etwas zurückbiegen. Aber auch die nach links begonnene Bogenlinie des raschen Fluges — um mich so auszudrücken — verursachte ein Aus-

beugen des Leibes nach rechts. Man erinnert sich, dass Marias linkes Auge lotrecht über dem rechten Fussgelenk ist.

Raffael hat sich aber auch bemüht in den Wolken die gleiche Bewegung anschaulich zu machen. Hinter Maria in einiger Höhe sehen wir noch das Ende des Gewölkes, wie es den Himmelsraum durchzog; in der Nähe des Vorhangs, an jenem simsartigen Gemäuer, das wir uns als Ruhefläche der Heiligen denken dürfen, finden sie infolge der Linksdrehung ein plötzliches Hindernis: sie stauen sich und ein Teil hebt sich wie über ein Wehr; ein anderer Teil macht die Drehung nicht mehr mit, sondern gleitet in seiner Richtung weiter und löst sich ab. Hier hängt des Papstes linker Mantelsaum hinaus, so wie gegen die Krone zu der rechte; das Gewölk schwellt ihn mächtig und schiebt ihn weiter nach hinten*). Durch die Stauung vor dem Aussensims musste das Gewölk seinen Zug schon verlangsamen; es ist ein leichtes Ansteigen der Bahn im Gegensatze zu dem vorhergegangenen Niedergleiten wahrnehmbar. Auch Marias Haltung geht nun aus der Bewegung in die Ruhe über: der rechte Fuss stellt sich federnd auf die Zehen um den Zug des vorwärts gleitenden Körpers aufzuhalten; gleichzeitig wird der linke Fuss rückwärts gezogen um dem Leib, wenn er sich jetzt mehr zurücklegt, einen Rückhalt zu geben, gewissermassen die Bremsbewegung des rechten Fusses federnd zu regulieren. Aber der linke Fuss ist zugleich auch über die Mittelachse links hinaus gestellt: ein Beweis, dass der Leib, der sich infolge der raschen Linksschwenkung nach rechts überneigte, nun das Schwergewicht wieder mehr nach links verlegen und in gerade Haltung übergehen will, dass also die Drehung ihr Ende erreicht hat. Auch das Gewölk stellt die Drehung allmählich ein; die zentrifugale Bewegung, die eben noch den kräftigen Wolken-

*) Die dadurch entstehende Rundung hat einen so gründlichen Beobachter wie Bischof Dr. v. Keppler auf die Vermutung geführt, Maria setze „ihren Fuss auf die Erde, die als kleine Kugel, von Wolken umwallt, unter ihren Füssen rollt." A. a. O. p. 89.

ballen gegen den linken Mantelsaum abstiess, entsendet jetzt mit schwächerem Stoss einen Ballen gegen das rechte Knie des Papstes; ein anderer Teil löst sich ab und schwebt gegen den rechten Mantelsaum, diesen nur leise fächelnd, und verzieht sich auch müde abwärts. So veranschaulicht Raffael in dem Gewölk erstens eine Drehung, indem er die zentrifugal sich ablösenden Teile deutlich die Richtung von Tangenten einhalten lässt; zweitens ein zunehmendes Sinken, denn der linke Saum wird noch kräftig gehoben, innerhalb des rechten Saumes sinkt der Nebel; dort macht er einen Vorstoss, hier folgt er dem Zug der Schwere; drittens also zeigt sich ein Abnehmen der Kraft. Schliesslich hat sich das Gewölk in einem Winkel von 90 Grad gedreht; die Fläche jenes äusseren Simses ist überwunden, und wie der Nebel, der durch ein offenes Fenster strömt, im Innenraum sofort auf den Boden fällt, so sinkt nun das Gewölk in die Tiefe, auf den Kapellenboden. Damit ist wie bei einem Gewässer, das plötzlich an den Rand eines Grabens gelangt, der Lauf der Wolkenflut völlig unterbrochen. Der Graben füllt sich. Nur ein letzter Teil, ganz links am Wehr, schleicht langsam, kraftlos an Barbaras linker Seite hin, nicht mehr imstande eine Falte zu schwellen. Die weitere Entwicklung lässt sich denken: die Tiefe zwischen den Engeln und den Heiligen füllt sich und bildet eine ruhende Masse. Einstweilen sind die Wolken noch nicht einmal bis an die Flügelspitzen des Engelpaares vorgedrungen.

Wo das tragende Gewölk ruht, muss auch die getragene Gruppe in den Zustand der Ruhe übergehen: im nächsten Augenblick wird Maria stille stehen; die federnd aufgestemmten Fusspitzen verkünden den leichten Ruck; sie wird nur noch eine kleine Strecke zwischen den Heiligen in den Vordergrund schweben und dann wie auf einem ruhigen Wolkenthron zwischen innerem und äusserem Gesims stehen bleiben.

Es ergibt sich, wenn wir nun den Weg Marias im Zusammenhang überschauen, eine eigenartige Bewegungslinie

die zweifellos der Natur abgelauscht ist. Wer mit den Augen eine Taube verfolgt, etwa während sie zum Futterplatz herunter fliegt, wird wahrnehmen, dass ein anfänglich rasches Sinken aus der Höhe in ein Vorwärtsgleiten übergeht, bis schliesslich mit einem rasch einsetzenden Bogen der Ruhepunkt auf festem Boden gewonnen wird. Nur aus genauer Naturbeobachtung lässt es sich erklären, dass Raffael seine von Wolken getragene Maria die gleiche Bewegungslinie erdenwärts einhalten lässt wie Paionios seine geflügelte Nike.

Der Papst, der die Erscheinung von seinem Platz aus früher wahrnehmen konnte als Barbara, legt zum Empfang demütig die Linke ans Herz, indem er beteuert: „Nicht mir gebührt die Ehre dieses Heiligtum mein zu nennen, sondern Dir und Deinem Sohn! Bitte, tritt ein und weile im neuen Gotteshaus!“ Und dabei weist er mit der Rechten in die Kirche hinein. Der Oberarm ist abwärts geneigt, denn der schwere Mantel gestattet ihm keine grosse Freiheit; aber der Unterarm bis zur Hand geht gerade aus und weist nicht auf die Gemeinde hinunter. Der Zeigefinger, dessen Sprache Raffael immer mit echt italienischer Sorgfalt behandelt, weist sogar unverkennbar aufwärts. Die Gesamtrichtung geht also gerade aus, nicht auf die Gemeinde hinunter. Er weist in die lange Mittelhalle der neuen Kirche. Und Maria, die den Sohn so, wie die Madonna di Foligno, wohl auf dem linken Arm getragen und im grossen Wolltuch geborgen hatte, umfasste mit der Rechten seine Schultern und drehte ihn über ihrem linken Unterarm nach rechts; an ihrer rechten Brust erhält er so einen bequemen Sitz, damit er richtig gerade aus schauen kann. Seine Kopfhaare sind, wenn nicht schon durch die bewegte Luft, so durch das umhüllende Kopftuch der Mutter leicht verwirrt worden. Nun blicken Mutter und Sohn in der vom Papst angedeuteten Richtung gerade aus in die Kirche. Marias leicht gehobene Braue verrät beginnendes Staunen; in der Miene Jesu spiegelt sich ernstes Betrachten im Gegensatz zu der mehr kindlichen Bewunderung des Engelpaares.

Die parallele Stellung der Augäpfel bekundet ein Schauen in eine grosse Entfernung, ohne dass der Blick auf einem bestimmten Gegenstand weilt. Der erste Eindruck der Grösse ist somit sichtbar gemacht durch das bewundernde Betrachten der Länge und der Höhe des Gotteshauses. Mutter und Sohn, deren Augenpunkt höher, deren Standpunkt weiter im Mittelgrund ist als der des Engelpaares, können noch wenig von der Kuppel sehen; vor ihnen dehnt sich erst nur das lange Hauptschiff. Die Knaben unten an der Brüstung blicken naturgemäss in die Höhe und werden deshalb zuerst von der Wölbung und Kuppel gefesselt. Im Grunde aber beschäftigen sich alle Personen in ihren Gedanken mit dem Nämlichen: mit der neuen Kirche. Barbara fühlt innige Freude, der Papst, dessen Namen die Kirche trägt, spricht sich in demütiger Bescheidenheit aus; und indem die himmlischen Gäste durch den Bildrahmen in das Innere der Kirche schauen, zeigen sie im Blick ein forschendes, abmessendes, staunendes Betrachten.

So gesehen, ist das Bild keine tiefsinnige Gedankendichtung, sondern eine treuherzige Erzählung. Der Inhalt liesse sich kurz in die Worte zusammenfassen: „Von den Heiligen des Klosters eingeladen zieht die Gottheit in den neuen Tempel ein".

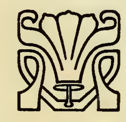
Unwillkürlich drängt sich nun, wo wir eigentlich das Wesentlichste, was aus dem Bilde herauszulesen ist, dargestellt haben, noch die Frage auf, wie es wohl kam, dass Raffael die fernen Mönche mit einem solchen Meisterwerk beglückte. Raffael kam nicht nach Piacenza, wohl aber ist es mehr als wahrscheinlich, dass Abgesandte des Sixtusklosters sich in Rom einfanden um für ihr grossartiges, kostspieliges Unternehmen Gaben und Förderung zu erbitten. War doch ein Märtyrer-Papst der Schutzheilige! Wenn sie damals, als der Bau dem Abschluss nahte, also etwa 1511, in Rom Bericht erstatteten und den

Segen des Statthalters Christi erbaten und bei dieser Gelegenheit auch den gefeierten Maler trafen, so konnten sie die Madonna di Foligno auf der Staffelei sehen. Was lag näher als der sehnsüchtige Wunsch ihren Altar, der noch eines würdigen Schmuckes harrte, mit einem ähnlichen Bild verherrlicht zu sehen? Die Mönche freilich, die mit ihrem Bau sicherlich ihre Mittel aufs äusserste erschöpft hatten, konnten kaum ein solches Werk erschwingen; der vielbeschäftigte Raffael hatte schwerlich Anlass gerade ein fernes Kloster so fürstlich zu beschenken. Mehr Anlass hatte der Papst, dessen heiliger Vorgänger mit der neuen Kirche geehrt wurde. Zwar hatte er selber damals Geldes eher Mangel als Überfluss, denn der Bau der Peterskirche verursachte grosse Kosten; doch mochten von seiner Seite auch Wunsch und Bitte genügen den Künstler zum Schaffen zu bewegen oder ihm wenigstens eine Zusage abzulocken, an deren Erfüllung zu mahnen die rührigen Mönche den meisten Anlass hatten.

Beim ersten Entwurf wirkte unverkennbar noch das Folignobild nach; das bekundet die Anordnung der Figuren, die Ankunft auf Wolken. Das tragende Gewölk wurde tiefer angebracht, damit die Hauptfigur die Mittelachse des ganzen Gemäldes wurde. Indem Raffael auf landschaftlichen Hintergrund verzichtete, wirkten die Figuren bedeutender; in einem Innenraum aber durfte die Erscheinung nicht mehr unmittelbar aus der Höhe kommen. Die veränderte Wolkenbahn war damit gegeben. Dieses neue Motiv mit überzeugender Anschaulichkeit zu gestalten und zugleich die Bestimmung des Werkes für den Altar der neuen Kirche klar zu machen, das waren nun die dramatischen Aufgaben, die der äusserlich gegebenen Gruppierung eigenartiges Leben einhauchten; das war das künstlerische Problem, das die bewegliche Phantasie des Meisters beschäftigte und reizte. Die Bewegung recht kräftig herauszuarbeiten, räumte er den Wolken ein immer grösseres Feld ein und erst, nachdem er dieses Motiv einheitlich durchgeführt hatte, setzte er wie ein Siegel das Engel-

paar auf. Und er, der in einem Brief von 1514 schon berichtet, dass er als Nachfolger Bramantes die Oberaufsicht über den Bau der Peterskirche führt, hatte um die Zeit, als die Sixtina entstand, Gelegenheit genug in dem wachsenden Riesenbau zu beobachten, wie an irgend einer sonst verschlossenen Pforte eine schöne Römerin mit grossen Augen staunend in das gewaltige Kirchenschiff schaute, während sich ihre Gestalt von dem flutenden Tageslicht abhob.

Doch — es ist müssige Träumerei das erraten zu wollen, wofür sich nie mehr ein Beleg, eine Notiz aus der Zeit Raffaels wird auffinden lassen. Begnügen wir uns mit dem Werke selbst! Mein Streben war dazu beizutragen, dass man es fortan unbefangener betrachtet und, statt vorgefasste Meinungen, überkommene Ansichten und philosophisch-theologischen Tiefsinn hineinzutragen, sich an der ruhigen Schönheit eines schlichten Vorganges genügen lässt.



Verzeichnis
der hauptsächlich angeführten Werke.

Brunn, Heinrich, Raphaels Sixt. Mad. D. Rundschau, April 1886.

Förster, Ernst, Raphael. 1868.

Frantz, Erich, Gesch. d. christl. Mal. II. 2. 1894.

Grimm, Herm., Das Leben Raphaels. 1886.

Henke, Wilh., Das Auge und der Blick. 1871.

Kirchbach, Wolfg., Ein Lebensbuch. 1886.

Kraus, Franz X., Gesch. d. christl. Kunst. II. 2. 1896—1900.

Kuhn, Adalb., Allg. Kunstgesch. III. 1900.

Lessing, Theod., Madonna Sixtina. 1908.

Lübke, Wilh., Grundriss der Kunstgesch. III. 13. A. 1904.

Mosen, Jul., Studien z. Kunst der Malerei. 1844. (S.W.V. 1880.)

Schlegel, A. W., Die Gemälde. 1798.

Wölfflin, Heinr., Die klassische Kunst. Eine Einführung in die ital. Renaissance. 4. A. 1908.







